

BRAHMS Y LA MUSICA DEL SIGLO XX *

J. Peter Burkholder

"Johannes Brahms es un compositor moderno entre los modernos; su *Sinfonía en do menor* es una notable expresión de la vida interior de esta época tan inquieta, introvertida y exageradamente seria. (...) Sin embargo, nos atrevemos a poner en duda que el autor de esta obra sea merecedor de un puesto junto a Beethoven, o cerca de él."

Boston Daily Advertiser, 18 de enero de 1878.¹

Tradicionalmente Brahms ha sido considerado como un militante de la retaguardia musical, en pugna contra todo progreso técnico o estilístico. Los intentos de cambiar esta negativa imagen han sido muchos, y entre ellos destacan particularmente los de Arnold Schönberg, autor del artículo titulado "*Brahms, el Progresista*" y un reciente ensayo del historiador de la cultura Peter Gay, autor de un libro sobre el modernismo alemán.² Los argumentos esgrimidos por estos autores, según los cuales Brahms debería ser considerado un progresista musical, y, por lo tanto, un compositor moderno para su tiempo, tienen algo de provocación, como han de tenerlo los textos de la historia revisionista, aunque continúan siendo incompletos por su falta de comprensión de la auténtica dimensión del *modernismo* en el campo específicamente musical. Lejos de militar en las últimas filas del progreso, Brahms bien puede ser caracterizado como el más moderno y, desde luego, el más imitado de los compositores de finales del siglo XIX; Brahms es el compositor cuyo enfoque de la música se ha convertido en el más característico entre las últimas generaciones de compositores. Brahms es la influencia individual más importante con que cuenta la música clásica del siglo XX. Y no sólo por sus consecuencias sobre el resultado sonoro de músicas posteriores: también ha marcado la pro-

* *Brahms and Twentieth-Century Classical Music*. *Nineteenth-Century Music* VIII/1 (verano 1984), págs. 75-83.

1. La cita proviene del *Lexicon of Musical Inventive: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, de Nicolas Slonimsky (Seattle y Londres, 1965. 2ª edición), pág. 68.

2. Véase *Brahms the Progressive* de Arnold Schönberg, en *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Stein, (Nueva York, 1975), págs. 398-441. Este ensayo apareció por vez primera en la primera edición de *Style and Idea*, de 1950, y está parcialmente basado en un homenaje radiofónico que Schönberg hizo en 1933 con ocasión del centenario del nacimiento de Brahms. Véase también el capítulo *Aimez-vous Brahms?: On polarities in Modernism* en el libro de Peter Gay *Freud, Jews and Other Germans* (Nueva York, 1978), págs. 231-56.

pia concepción del arte musical, la actitud estética de los compositores, las razones últimas del acto de escribir música, e incluso la forma en que los compositores valoran su éxito o su fracaso artístico.

Las historias de la música de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX se han esforzado en explicar la variable importancia otorgada a cada uno de los parámetros musicales en el curso de la historia. La armonía y la melodía, dos elementos que tradicionalmente eran interdependientes y que contribuían a crear esa sensación de hallarse "en una tonalidad", fueron usados frecuente e intencionalmente a finales del siglo XIX de un modo que debilitaba la tradicional relación mutua, con el fin de conseguir un determinado efecto emocional o dramático. Los textos convencionales de historia coinciden en apuntar que este cambio fue decisivo, llegándose a hablar del "desmoronamiento" o "desaparición" de la tonalidad, como si la música tonal hubiera dejado de ser compuesta, interpretada o comprendida.

Esta "desintegración de la tonalidad" se ha dado por inevitable. Según esta versión de los hechos, los compositores de una generación que comprendería figuras como Mahler, Schönberg y Scriabin, no habrían tenido otro remedio que evolucionar hacia la cromatización total, siguiendo un camino tonal que ya estaba trazado para ellos desde tiempos de Bach y Mozart.³ Entre los creadores de finales del siglo XIX, Wagner ocupa un lugar privilegiado en

3. Véase, por ejemplo, la obra de Eric Salzman *Twentieth-Century Music: An Introduction* (Engelwood Cliffs, 1974. 2ª edición), pág. 32: "El desarrollo de la afinación temperada, el cromatismo y la modulación hizo posible el nacimiento histórico de la tonalidad funcional de los siglos XVII y XVIII y la destrucción de la misma en el siglo XX; de este modo la tonalidad contenía en sí misma desde el principio la semilla de su propia destrucción." Esta presunción del desarrollo del cromatismo total como resultado inevitable de lo que sucedió anteriormente puede tener su origen en las justificaciones de Schönberg y su entorno, si es que no existía antes. Refleja tanto una sensación de crisis, como la actitud del "mártir" que debe seguir un camino en contra de la propia voluntad. Compárese la discusión de Anton Webern sobre los "caminos que llevaron inevitablemente a la composición dodecafónica" (pág. 43) y su afirmación de que la música de Bach "sembró las fatales semillas" para la disolución final de la tonalidad, y que "con las armonizaciones de corales de Bach, la tonalidad sufrió un severo golpe" (págs. 36-37), en *The Path to Twelve-Note Composition* y *The Path to New Music*, publicados conjuntamente como *The Path to New Music* (ed. Willy Reich, trad. ing. Leo Black [Bryn Mawr, 1963]); compárese también la conclusión de Theodor W. Adorno sobre el "agotamiento" de los recursos musicales del pasado en un proceso histórico "irreversible" (*Inherent Tendency of Musical Material, Philosophy of Modern Music*, trad. ing. Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster [N. York, 1973], págs. 32-37).

Schönberg caracterizaba el surgir de la atonalidad como "suceso inevitable" casi desde el inicio de esta corriente. En las notas de programa del estreno de sus *Piezas para piano op. 11*, y sus *Quince Poemas op. 15*, incluye el comentario siguiente: "parece pertinente subrayar (...) que me veo arrastrado en esta dirección, no porque mi inventiva o técnica sean inadecuadas, ni por desconocimiento técnico de la estética hoy imperante, sino por obediencia a un dictado interior más fuerte que cualquier educación musical recibida: me limito a seguir un proceso creativo natural, más poderoso que mi educación artística". Citado por Willy Reich, en *Schönberg: A Critical Biography*, trad. ing. Leo Black (Londres, 1971), pág. 49. Véase también la presentación que hace Leo Treitler de las distintas interpretaciones que han dado los historiadores sobre la música del siglo XX, en *The Present as History. Perspectives of New Music* 7/2 (1969), págs. 1-58; insiste particularmente en el hecho de que los historiadores han adoptado dócilmente la visión que Schönberg tenía de sí mismo y de su relevante lugar en la historia de la música (págs. 38 y siguientes).

tales textos, que consideran las disonancias prolongadas, las resoluciones retardadas y el cromatismo anhelante de *Tristan und Isolde* como preludios del cataclismo que se avecinaba. Era casi habitual dejar de lado a Brahms, ya que se pensaba que éste libraba una batalla, perdida de antemano, en defensa de las formas y valores musicales "clásicos", frente al avance del nacionalismo y la música programática. Según la opinión imperante, después de este *Götterdämmerung* de la tonalidad, se habría hecho virtualmente imposible escribir música tonal seria, y los compositores del siglo XX habrían estado siempre tanteando en la oscuridad, en busca de nuevas maneras de ordenar las notas en su música. Una reciente y celebrada biografía de Alban Berg resume lo que denomina "la catástrofe" en una sola frase: "La desintegración de la tonalidad fue inevitable; sin embargo, ha dejado tal vacío que toda la música del siglo XX no ha sido sino la búsqueda de algo satisfactorio que ocupe su lugar".⁴

Esta opinión es, como mucho, parcialmente válida. No obstante, se ha llegado a convertir en un auténtico dogma, una explicación aparentemente satisfactoria de cómo se ha llegado a escribir lo que hoy aceptamos como "música moderna". Este dogma tiende a centrar el interés de eruditos y científicos en la evolución de las relaciones tonales por encima de cualquier otro elemento musical y eclipsa otras tendencias compositivas más modernas que no dan prioridad absoluta a la manipulación tonal (entendida como ordenación de las *alturas* o frecuencias). Este énfasis en la evolución de la propia técnica musical, divorciada de un entendimiento de los contextos para los que la música fue creada, oculta la verdadera crisis de la composición musical de este periodo; una crisis no tanto de lenguaje, como de propuestas estéticas.

La defensa que hace Schönberg en favor de Brahms en *Brahms el Progresista* se formula en términos puramente técnicos, resaltando sus "contribuciones a un lenguaje musical sin restricciones",⁵ que se basaría en la presencia de frases irregulares, un sentido de la innovación armónica, cierta saturación motívica y la evitación de repeticiones textuales -un lenguaje que claramente influenció el del propio Schönberg-.⁶ Peter Gay sigue a Schönberg en su intento de resolver la aparente paradoja entre la acogida dispensada a Brahms en el siglo

4. Karen Monson, *Alban Berg* (Boston, 1979), pág. 65. Compárense estas palabras con las de Webern en *The Path to Twelve-Note Composition* (nt. 3): "Hoy examinaremos la tonalidad en sus últimos estertores de agonía. Quiero demostraros que la tonalidad ya está realmente muerta" (pág. 47). "Con todo esto, nos acercamos a la catástrofe; ... música escrita por Schönberg que ya no tiene tonalidad" (pág. 48).

5. *Brahms the Progressive*, pág. 441.

6. La consideración que hace Schönberg de Brahms como modelo para su propia música es patente, por ejemplo, si comparamos la disertación de Schönberg sobre Brahms en *Brahms the Progressive*, con la explicación de Berg sobre el *Primer Cuarteto de Cuerda* de Schönberg en el artículo titulado *¿Por qué es tan difícil de comprender la música de Schönberg?*, trad. ing. Anton Swarowsky y Joseph H. Lederer, en *Music Review* n° 13 (1952), págs. 187-96; este artículo apareció originalmente en 1924, nueve años antes de la primera versión, radiofónica, del artículo de Schönberg.

XIX, cuando su obra era considerada difícil e intelectual, y lo que él imagina sería su reputación actual: una música dulce, sentimental y romántica. Nuestra apreciación de Brahms es resultado de una larga familiaridad, según Gay: "Las radicales innovaciones armónicas y rítmicas que Schönberg advierte en la obra de Brahms han sido, con el tiempo, asimiladas por la corriente dominante del gusto musical; lo que antaño desconcertó y dejó perplejos a los oyentes, ahora entra con suavidad, casi con languidez, por nuestros oídos".⁷ Desarmando la imagen de Brahms tanto de modernista "difícil" como de anticuado seguidor de Beethoven, Gay llega finalmente a la conclusión de que la *modernidad* no está tan alejada de la tradición como se suele pensar; no es tanto una creación de algo nuevo partiendo de la nada, como la selectiva reinterpretación de elementos ya existentes en la tradición, conciliando el presente con el pasado cercano y el más lejano.

A este respecto Gay va claramente bien encaminado, ya que tal síntesis de pasado y presente es ciertamente lo que Brahms buscaba en su música, y también lo que perseguía Schönberg. Pero si revisamos nuestro concepto de modernidad, Gay resulta no ser suficientemente crítico: tal como le sucedía a Schönberg, no logra escapar del terreno del lenguaje musical para considerar la música en su contexto social. No se detiene a preguntarse por qué "desconcertar" y "dejar perplejos" a los oyentes constituye casi una motivación inherente a la música moderna (incluso cuando utiliza la temprana acogida a la música de Brahms como argumento en favor de la modernidad del compositor. Tampoco considera por qué la música de Brahms, Dvorák y Chaikovsky –la primera generación cuya estética se denominó "moderna" en el sentido actual de la palabra– ya no se considera "moderna", y sin embargo la música de la generación siguiente, la de Schönberg, Ives y Stravinsky, sigue siendo "moderna", "desconcertante" y "extraña" desde que se escribiera hace ahora setenta y cinco años).

Mè gustaría redefinir la *modernidad* en música, y que el punto de partida de dicha modernidad fuera Brahms. Lo moderno en música no es idéntico a la evolución de las técnicas musicales. Tratar la historia de la música de nuestro siglo como una mera sucesión de innovaciones técnicas –cosa por cierto no poco común– es trivializar la música y lo que experimentamos en las salas de concierto, mientras ponemos en un pedestal la innovación por la innovación.⁸ Lo más importante en la música de los últimos cien años no son sus innovaciones, sino su *ethos* de crisis, una crisis que se materializa primordialmente en la relación de la música

7. Gay, *Brahms*, pág. 254. La reputación actual de Brahms a la que Gay se refiere es la más popular; no es, desde luego, el prestigio del que Brahms disfrutaba entre músicos entendidos y aquellas personas que han tenido tiempo de reflexionar sobre la perspectiva de Schönberg.

8. Los ejemplos de este tratamiento no son nada difíciles de encontrar. Los textos recientes de Reginald Smith Brindle sobre la música desde 1945 (*The New Music: The Avant-Garde Since 1945* [Londres, 1975]), así como los de Paul Griffiths (*Modern Music: The Avant-Garde Since 1945* [N. York, 1981]) limitan sus contenidos a la vanguardia, tal como indican sus títulos. Peter Yates, autor de uno de los recorridos más frescos por la música moderna

nueva con la música del pasado, la tradicional música de concierto. Quisiera redefinir la "música moderna" como la música escrita por compositores obsesionados con su pasado musical y con el lugar que quieren ocupar en la historia de la música, compositores que se esfuerzan en emular a los que llamamos "grandes maestros" de siglos anteriores, compositores que miden el valor de su propia música con los mismos criterios del pasado. El término "moderno" es apropiado para esta música, ya que tanto los compositores como los oyentes escuchan la música en relación con el pasado y son conscientes de la modernidad de la misma. La conocidísima dificultad y distancia que en ocasiones separa la música modernista del público es consecuencia directa de la obsesión de éste con el pasado. A los compositores modernos les preocupa más el valor de la música en relación con un ideal abstracto, que la accesibilidad o comunicación directa con el público actual.

La esencia del modernismo no reside en la creciente cromatización del lenguaje musical, sino en la siempre cambiante función social de la música. Durante el siglo que transcurrió desde las obras de madurez de Mozart hasta las de Brahms, el concierto público dejó de ser plataforma de presentación de obras de compositores vivos para convertirse en una especie de museo sonoro, que exhibiría las obras de arte de generaciones anteriores.⁹ Mozart escribía para contentar a todos los sectores de su público, desde el oyente no instruido hasta el más entendido, en tanto que los compositores-intérpretes virtuosos de principios del siglo XIX sacrificaban los valores musicales apreciados por los entendidos en aras de un éxito inmediato y un atractivo espectacular. Como reacción, los músicos serios volvieron la mirada hacia Beethoven, Mozart, Haydn e incluso J.S. Bach, desafiando los alardes de los virtuosos con lo que ellos consideraban música "clásica" por excelencia, obras maestras de los grandes compositores cuyo valor era imperecedero. Una nueva seriedad se fue apoderando de las salas de concierto, los conciertos comenzaban a parecerse a una muestra de museo, llena de eruditas notas explicativas, y surgió lo que hoy conocemos por "apreciación musical", el arte de escuchar la música como actividad aprendida, y no innata. Los que buscaban el entretenimiento por encima de la erudición musical ya no eran bien vistos en la sala, y la música de entreti-

(*Twentieth Century Music: Its Evolution from the End of the Harmonic Era into the Present Era of Sound* [N. York, 1967]), excluye deliberadamente de su estudio a compositores "cuyas composiciones, por muy valiosas que éstas fueran, no contribuyeron a la evolución musical" (pág. xiii).

Incluso las mejores historias generales de la música del siglo XX, la de Eric Salzman y la de H.H. Stuckenschmidt (*Twentieth Century Music*, trad. ing. Richard Deveson [N. York y Toronto, 1969]), dedican su espacio casi exclusivamente a nuevos estilos y enfoques musicales desarrollados por compositores que van desde Schönberg y Bartók a Cage y Stockhausen. La música del siglo XX que más se escucha en las salas de conciertos -incluidos Sibelius, Rachmaninov, Ravel, Prokofiev, Shostakovich, Gershwin, Copland, Britten y otros- recibe un tratamiento, en el mejor de los casos, somero.

9. El proceso por el cual esto sucedió, brevemente resumido aquí, es ampliamente documentado por William Weber en su artículo *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870* en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* n° 8 (1977), págs. 5-21.

miento - lo que ahora consideraríamos música "pop" -se refugió en los "music halls", los cabarets y los conciertos de música "popular". Sólo los oyentes instruidos, los buenos conocedores de la música dieciochesca, permanecieron en las salas de conciertos.

Se entendía que la música que se interpretaba en las salas, cualquiera que hubiera sido su propósito original, era, o aspiraba a ser, "clásica". Las obras más antiguas eran interpretadas, no como forma elitista de entretenimiento -quizás sí lo fuera en sus comienzos- sino como obras de arte que habían superado el paso del tiempo y que eran por su propio valor merecedoras de admiración y estudio. Se esperaba que las obras nuevas escritas específicamente para el *museo-sala de concierto* desempeñaran la misma función que las obras maestras ya consagradas. Cada obra, antigua o nueva, era una pieza de museo, y tenía que satisfacer tres requisitos básicos: 1º) formar parte visible de la tradición de la música seria y culta; 2º) poder ser escuchada y analizada hasta llegar a hacerse familiar para el entendido; y 3º) proclamar una personalidad musical individual, suficientemente diferente de las otras obras de la colección como para justificar su inclusión y no tan distinta como para excluirla enteramente.¹⁰

Se debe recalcar que la creación de obras musicales que perdurasen en el tiempo nunca había sido la única, ni siquiera la primordial meta de la composición. El siglo XIX vio por primera vez la figura del entendido que pretende disfrutar de un concierto o recital, completamente desligado de cualquier ritual eclesiástico, cortesano o comercial. La sensación de crisis imperante en la música desde finales del siglo XIX hasta nuestros días fue provocada por el concepto del "arte por el arte" aplicado a la música, y por la competencia que los compositores vivos -excluidos muchas veces de las salas de concierto- sufrían, no sólo con respecto a la música de las dos generaciones anteriores, sino con la música redescubierta del renacimiento y barroco. En cierta medida, fue una crisis de estilo: según se iba conociendo mejor la música antigua, se iba ampliando progresivamente la gama de recursos interpretativos y compositivos. Lo que tenían en común las piezas en un concierto ya no era un solo estilo, sino la condición común de clásicos imperecederos. Como reacción a tal diversidad de resultados sonoros y planteamientos estéticos, el lenguaje musical común de los compositores del siglo XIX se diversificó en dialectos individuales. Los cambios rápidos y radicales de estilo que caracterizan los últimos cien años fueron el resultado de esta fragmentación del lenguaje musical, en mucha mayor medida que los cambios producidos por las propias tensiones evolutivas en el seno del propio lenguaje musical.

10. Tomo esta definición de mi ensayo *Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years* en *Journal of Musicology* 2 (1983), págs. 115-34, donde bosquejo una perspectiva más general del papel de la sala de conciertos en relación a las corrientes de la historia musical moderna. La definición aparece en la pág. 119.

Brahms, nacido en 1833, maduró artísticamente en el momento en que la transformación de la sala de conciertos en museo cultural se encontraba en su última fase. El repertorio de música de concierto que escuchaba y la música para piano que estudiaba en su infancia incluía tanto a los “clásicos” recuperados, como a los virtuosos contemporáneos. Thalberg y Hertz convivían junto a Bach y Beethoven. Después de conocer a Liszt y Schumann en los inicios de los años 1850, Brahms se desligó de la vanguardista “Nueva Escuela Alemana”, seguidora de la obra de Liszt, y decidió emular a los clásicos, guiado en parte por Schumann. Desde su juventud hasta su vejez, Brahms dedicó parte de su tiempo a coleccionar y transcribir música anterior a él, estudiando las técnicas formales y contrapuntísticas, así como la utilización musical de la lengua alemana que habían hecho sus grandes predecesores. Sus propias obras reflejan este estudio: la música coral se nutre de modelos de los siglos XVI-XVIII (Palestrina, Eccard, Schütz, Händel y Bach), mientras que la música instrumental toma como modelos más prominentes a Schumann y Chopin de entre la generación de sus profesores, a Beethoven y Schubert de la generación anterior, y a los grandes compositores alemanes del siglo XVIII.

Brahms veía en estos predecesores modelos útiles para su propia música, por considerar que resolvían problemas intrínsecamente musicales con soluciones que eran nuevas para él. No le interesaban como meras figuras históricas –a la manera de los historiadores culturales y musicólogos–, sino como músicos, tal como un compositor se interesa por la obra de un colega. Vio que tenían mucho que enseñarle, y buscaba afanosamente aquello que podía aprender de ellos, considerando los problemas musicales que ellos habían resuelto como problemas contemporáneos.

El conocimiento profundo de Brahms de la música del pasado le permitió recrear viejas formas, desde la familiar sonata a la prácticamente arrumbada chacona, y darles el mismo tratamiento formal orgánico que les habían dado Mozart y Bach. A pesar de lo mucho que estudió, no hay nada de académico en la música de Brahms. Ésta suena más singularmente distinta de la de sus coetáneos que la de cualquiera de los compositores de este periodo. Y esta singularidad vino precisamente como resultado de sus diversas influencias y de su voluntad de combinarlas libremente, integrando procedimientos de tradiciones radicalmente dispares en sus propias obras nuevas.

Un ejemplo bien ilustrativo de esto es la famosa chacona final de su *Cuarta Sinfonía* (1885). El modelo más cercano de esta obra es la *Chacona* para violín solo de Bach, que Brahms había transcrito en 1877 para piano, y para la mano izquierda sola. Hay mucho en común entre estas dos piezas:¹¹ ambas son movimientos finales de obras de múltiples movimientos; ambas están en tonalidad menor y en tiempo ternario lento; las variaciones de ambas

11. En tanto que la chacona para violín solo de Bach sirve en apariencia como modelo para gran parte de los detalles de estructura y motivo, el bajo de la chacona de Brahms tiene en sí una fuente diferente. Según Richard Specht, Brahms adaptó la línea de bajo de la *ciaccona* del final coral de la *Cantata n° 150* de Bach (*Nach Dir, Herr, verlangst mich*), duplicando su longitud e introduciendo una nota de paso cromática. Está documentado que varios

están agrupadas en pares; cada chacona consta de tres secciones, de las cuales la sección intermedia está en el relativo mayor; dentro de cada sección se da un incremento de la actividad rítmica; las secciones están articuladas por una reaparición de la idea y textura iniciales; la línea del bajo y la melodía principal son libremente variadas; hay varios detalles de figuración que ambas piezas comparten, tales como los valores rítmicos con puntillo, el "bariolage" y una tendencia de los motivos a comenzar algo después de la parte fuerte de compás.¹²

Pero existe otro modelo que también explicaría la génesis de este movimiento, menos obvio tal vez que la chacona de Bach, pero igualmente decisivo: la *Eroica* de Beethoven, la primera y una de las pocas sinfonías que presenta unas variaciones como movimiento final. Tanto en las variaciones de Beethoven como en las de Brahms, la línea del bajo es inicialmente presentada en los registros medio y superior, para ser situada más tarde en el registro inferior; ambos movimientos constan de tres secciones y hacen un pequeño guiño a la forma sonata al incluir un desarrollo y una reexposición; dentro de cada sección, hay una intensificación de la actividad rítmica; y ambos movimientos cierran con una coda sinfónica en un tempo más rápido, que empieza con un recuerdo del inicio del movimiento, para desarrollar después el material temático en una forma nueva, muy alejada de la rigidez que imponen las frases de ocho compases que conforman el tema.

En términos algo más generales, puede decirse que Brahms toma la gracia melódica, el ornamento y cromatismo de Mozart y Chopin, los procedimientos orquestales de Schumann, y algo de la concepción de la chacona de Couperin. El resultado final es un Brahms puro. En su elección como modelo de dos obras muy sólidas musicalmente, pero algo inusuales y de muy distinta época, Brahms logra evitar una mera imitación; su voz propia es reconocible incluso cuando su deuda es muy evidente. Este movimiento se erige como óptimo ejemplo de una pieza escrita para el *museo-sala de conciertos*: modelado sobre obras de importantes compositores clásicos, participa visiblemente de la tradición que representan; su valor es imperecedero; sus excelencias son más patentes con la familiaridad y el estudio detenido; y su personalidad es inconfundible. Resulta a un tiempo tradicional y fresco, antiguo y futurista. Escrito en emulación de los valores musicales de Schumann, Beethoven y Bach, su aspiración a convertirse en "clásico" es incuestionable.

años antes de componer su última sinfonía, Brahms tocó esta *ciaccona* coral para Hans von Bülow y sugirió que el bajo podría ser apropiado para una chacona orquestal. (Ver Richard Specht, *Johannes Brahms*, trad. ing. por Eric Blom [Londres, 1930], pág. 270). Aunque la cantata de Bach sirvió como modelo para la línea del bajo, no parecen existir otras similitudes en cuanto a melodía, figuración, textura o estructura entre la *ciaccona* coral y la chacona de Brahms.

12. El paralelismo en la figuración parece bastante deliberado. El ritmo inicial majestuoso de negra con puntillo de la *Chacona* de Bach aparece en la cuarta variación de la de Brahms, en el punto en el que el *ostinato* de chacona ocupa finalmente su puesto legítimo en el bajo; las variaciones que siguen se corresponden exactamente en figuración con variaciones de la chacona de Bach.

No nos es difícil hallar otros ejemplos de la síntesis brahmsiana de dos o más estilos ajenos. Imogen Fellinger ha señalado que sus movimientos en forma de variación, desde las *Variaciones sobre un tema de Händel* (1861) hasta el movimiento final de la *Cuarta Sinfonía*, se basan tanto en el modelo de variación de Bach, donde cambios melódicos continuos ornamentan un bajo inalterable, como en el modelo de Beethoven, cuyas variaciones tratan la armonía y el ritmo con la misma importancia que la melodía.¹³ Estos dos modelos, al igual que las variaciones del Brahms maduro, se encuentran a años luz de las sencillas variaciones sobre un tema típicas de los compositores del siglo XIX, y del propio Brahms joven. Los estudios que hizo Brahms de contrapunto y fuga barrocos le indujeron a introducir efectos contrapuntísticos en géneros a los que el contrapunto de escuela resulta verdaderamente ajeno, como lo son el Vals y el Lied.¹⁴ Las investigaciones de Virginia Hancock documentan el interés de Brahms por coleccionar y estudiar la música coral antigua, y la utilización que hacía de ésta en sus propias obras corales (frecuentemente empleaba técnicas adaptadas de modelos tanto renacentistas como barrocos).¹⁵

Entre los más interesantes estudios llevados a cabo recientemente sobre la relación de Brahms con sus modelos, cabe destacar un trabajo presentado por David Lewin durante el Congreso Internacional sobre Brahms en Washington, 1983, en el que aporta varios ejemplos de la inspiración del compositor en música anterior a él.¹⁶ En los compases iniciales del *Cuarteto de cuerda en do menor op. 51 n.º 1* (1873), hay una *frase temática* característica del periodo medio de Beethoven (en la que "se expone un modelo motivico, se repite, se desarrolla y diluye, conduciendo a una cadencia"), que se yuxtapone con una larga prolongación de la dominante, típicamente mozartiana. Lewin cita varios otros procedimientos que también derivan de estos compositores. Incluso aventura que Brahms podría haber conocido teorías musicológicas de su época sobre la *mensuración Franconia* y haberlas aplicado a su *Intermezzo en mi menor op. 116 n.º 5*, combinando el empleo de los antiguos modos rítmicos con un tratamiento de la disonancia propio del siglo XIX. Como dice Lewin, "Es difícil imaginar una síntesis dialéctica de elementos musicales tan contradictorios y tan distantes históricamente".

13. *Brahms und die Musik vergangener Epochen*, en *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, ed. Walter Wiora (Regensburg, 1969), pág. 152.

14. Véase la explicación de Ludwig Misch sobre el contrapunto, el canon y la disminución en los *Lieder* de Brahms, en *Kontrapunkt und Imitation im Brahms'schen Lied* en *Die Musikforschung* 11 (1958), págs. 155-60. Como subraya Fellinger en *Brahms und die Musik vergangener Epochen* (pág. 151), la *op. 39 n.º 16* es un vals en contrapunto invertible para piano a cuatro manos, el último de una serie de vals inspirados en el modelo schubertiano.

15. *The Growth of Brahms's Interest in Early Choral Music, and its Effect on his own Choral Compositions*, en *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*, ed. Robert Pascall (Cambridge, 1983), págs. 27-40; y *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music* (Ann Arbor, 1983).

16. *Brahms, His Past, and Modes of Music Theory*, publicado en *Brahms Studies*, ed. G. Bozarth.

Pero el aspecto más radical de la música de Brahms es su encuentro frontal con el reto de escribir música para un público que era buen conocedor de las tradiciones del pasado. Este reto ha constituido la preocupación central del compositor de música seria desde su época. Los fines de la composición llegaron a ser paradójicos: los compositores trataban de escribir una música que encajase bien en una tradición plagada de cada vez más –y más envejecidas– obras maestras, exigiendo de cada una de las nuevas composiciones una participación visible en esa tradición, y, al mismo tiempo, una proclamación de su propia singularidad. La solución de Brahms, como subraya Lewin, fue dialéctica, por cuanto que oponía técnicas y estilos musicales nuevos y antiguos, y además jugaba con la peligrosa tensión entre emulación y originalidad. Brahms halló su sitio en la tradición y su propia voz en la música mediante una reinterpretación selectiva de la música ya existente, intensificando, combinando y transformando lo que él consideraba valioso en la tradición musical. Su originalidad debía mucho a los préstamos que utilizaba, y las riquezas que atesoró procedían en buena medida de sus “saqueos” del acervo musical del pasado.

Una dialéctica de esta índole no está del todo exenta de un sentido de la crítica musical; es como si Brahms escribiera con su música un comentario sobre su propia experiencia como músico, o como si, dada su vastísima formación, hiciera una profunda reflexión sobre la totalidad de la tradición musical anterior. En sus escritos sobre la conversión brahmsiana de las características de la forma sonata de Schubert en formas más tradicionales estructuradas, según los moldes de Mozart y Beethoven, James Webster observa que, gracias a su yuxtaposición estructural, “el propio Brahms construyó un sólido cimiento para el análisis y la crítica de las formas de Schubert.”¹⁷ Lo mismo es válido para los otros usos que Brahms hace de música anterior como fuente o modelo para su propia música. La música de Brahms se nos presenta en dos niveles: en un primer nivel para el oyente con menor formación histórico-musical, como obra musical independiente en forma abstracta, y en un segundo nivel para el músico o estudioso, como una glosa de una obras, estilos, géneros o técnicas del pasado.¹⁸ Si se escu-

17. *Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity (I)*, en *Nineteenth-Century Music* II/III (1978), pág. 20 (*Quodlibet* n.º 7 págs. 58-82).

18. En un artículo sobre “las influencias”, Charles Rosen examina varios pasajes de Brahms que glosan ciertas obras de Beethoven y Chopin, y comenta: “Este tipo de alusión es análoga a las citas de Horacio que hacían los poetas en los tiempos de Pope.” Creaba un vínculo personal entre el poeta y lector culto –o el compositor y músico profesional– excluyendo al lector u oyente común. También presupone la existencia de un estilo clásico previo, la aspiración a recrearlo, y un reconocimiento de que tal recreación ya no es posible en condiciones de inocencia o simplicidad. El control de estilo ya no es ahora solamente deseado, sino además consciente”. Véase *Influence: Plagiarism and Inspiration* en *Nineteenth-Century Music* IV (1980), pág. 96. Se podría añadir que tal música no solamente admite su dependencia de música anterior, sino proclama hasta cierto punto su superioridad sobre ésta, requiriendo un nivel más profundo de comprensión que el propio texto glosado, al tiempo que va dirigida a un oyente más preparado para comprender su verdadero sentido.

* [N. del T.: se refiere a Alexander Pope, agudo satirista inglés, 1688-1744].

cha de esta última manera, la música de Brahms abarca en sí toda su conocimiento de la historia musical europea precedente, un resumen tan imponente en su alcance como incomprensible sin un entendimiento del pasado que se pretende evocar. Para poder disfrutar plenamente de la música Brahms, hay que llegar a saber tanto sobre música como el propio compositor –y ésta no es una tarea fácil–.

Por su naturaleza dialéctica, su importancia crítica, y su intento de no desplazar a los clásicos, sino unirse a ellos, la música de Brahms ha constituido el modelo más importante para los compositores de los últimos cien años, cuestionado solamente por algunos de los más influyentes movimientos de vanguardia posteriores a la Segunda Guerra Mundial.¹⁹ Los compositores modernos se han encontrado las mismas premisas paradójicas que Brahms y han llegado a la misma solución, tratando de alcanzar la originalidad mediante el desarrollo y transformación de los conceptos aprendidos en el estudio de la música ya existente. Como Brahms, los compositores modernos seleccionan su propio pasado, glosando las tradiciones musicales que son capaces de abarcar, y una gran parte del significado expresivo e histórico de su música se debe a la evocación de la experiencia musical previa del oyente. Su música, como la de Brahms, va primordialmente dirigida al entendido, el “oyente ideal”, capaz de decodificar ese entramado de alusiones que es, en esencia, la música moderna.

Cada uno de los más importantes compositores modernos ha optado por un camino distinto, teniendo solamente en común el problema y la solución dialéctica de Brahms. Mahler, por ejemplo, fortaleció la tradición sinfónica austriaca, incorporando las aportaciones de compositores como Haydn, Bruckner o Brahms, sin desdeñar tampoco las influencias de la música militar, el canto de los pájaros, las canciones populares y otros tipos de música que, para su público, eran familiares y estaban cargados de significado social y emotivo. A Schönberg le gustaba decir que todos los grandes compositores de la tradición alemana, desde Bach a Reger, habían sido sus maestros, jactándose de escribir “música realmente nueva que, basándose en la tradición, estaba destinada a convertirse en tradición”.²⁰ La relación dialéctica entre las formas antiguas y la nueva sintaxis musical es especialmente paradigmática en las obras seriales de Schönberg. Schönberg reinventa la forma sonata en el primer movimiento de su *Cuarto Cuarteto*, en la que encontraremos una “polaridad” de áreas “de tónica” y “de

19. Los compositores *modernistas* procuran perpetuar la tradición del arte de la música y reclaman un puesto en el seno de esta tradición. Por contra, los compositores *vanguardistas* rechazan el pasado, rechazan la concepción de la sala de concierto como *museo de la música*, e invitan a sus oyentes a olvidarse de la historia de la música y tomar parte en el momento presente. Su música pretende hacer lo mismo, buscar el instante, el momento del presente sonoro y rechazar viejos conceptos teleológicos de la música como el *crecimiento orgánico*, la *arquitectura sonora* o el *discurso emotivo*. Existen, desde luego, compositores en el siglo XX que no son *modernistas* ni *vanguardistas*, y otros que son capaces de escribir música en ambas corrientes. Esta cuestión es analizada más profundamente en mi artículo *Museum Pieces*, págs. 129-32.

20. *National Music* (2), en *Style and Idea*, pág. 174.

dominante" en sus grupos de primer y segundo tema, unas transiciones "modulatorias", una reexposición "en tonalidad lejana", y una "segunda reexposición" en "tónica" en una coda casi beethoveniana. En la *Suite para Piano*, inspirada en las suites para clave de Bach, incluye un *intermezzo*, el elemento por excelencia de los últimos grupos de piezas de Brahms. Mediante la evocación de formas musicales típicas de la tradición tonal en su novedoso lenguaje, Schönberg no hace sino sintetizar la tradición armónica de los siglos XVIII y XIX; igualmente, su concepción del progreso musical intenta caracterizar cada etapa de su quehacer compositivo como la culminación de todo aquello que le precedió.

El *neoclasicismo* de Stravinsky, la música *neobarroca* de Hindemith, y el *medievalismo* de Carl Orff no son otra cosa que modernas interpretaciones del pasado. El significado -tanto intelectual como emocional- de esta música depende casi por entero del conocimiento previo que tenga el oyente del estilo u obras glosadas. De igual modo, una adecuada comprensión de la nueva música serial de Babbitt presupone una íntima familiaridad con la música de la Segunda Escuela Vienesá; la amalgama de elementos estilísticos de toda la tradición alemana desde Mozart que encontramos en los recientes cuartetos de Rochberg, adquiere su único poder retórico en la voluntad de escribir música, nueva y original, en estilos que sus oyentes identificarán con algunos compositores del pasado, pertenecientes a tres eras diferentes de historia musical. Para Babbitt y Rochberg, cada uno a su modo, la relación conflictiva entre emulación y originalidad alcanza un nuevo estadio.

También los compositores que no están, en sentido estricto, dentro de la órbita del mundo germanoparlante han seguido el modelo brahmsiano y muchos de ellos han logrado la originalidad mediante una selectiva reinterpretación de música ya existente. La música de la etapa de madurez de Bartók combina las formas elaboradas de fuga y sonata originarias de la tradición clásica con la complejidad rítmica, ornamentación y el tratamiento de la disonancia propios de la música campesina del sureste europeo y Turquía. Esta combinación tiene dos consecuencias quizá algo inesperadas, que demuestran el papel de la música de Bartók como dialéctica y comentario crítico de la propia labor compositiva. En primer lugar, y en la misma medida en la que la síntesis de ideas tomadas de Bach y Beethoven por Brahms creó una nueva relación entre estos dos compositores, la combinación de dos tradiciones musicales aparentemente tan dispares como lo son la música folklórica y la música de concierto deja bien patente la necesidad común de una organización motívica, una orientación en torno a un centro tonal, y unas escalas e intervalos determinados, elementos éstos que Bartók pone buen cuidado en resaltar. En segundo lugar, el respeto por sus fuentes que Bartók evidencia, junto con su demostración práctica de los vínculos posibles entre canción popular y obra maestra clásica, han contribuido a afirmar definitivamente el valor

e importancia de la música folklórica del este de Europa, del mismo modo que la deuda de Brahms hacia Eccard y Schütz, redundó decididamente en beneficio de la difusión de la obra de estos dos compositores. De forma similar, Ives elabora en su *Segunda Sinfonía* una suerte de compendio de su propia experiencia musical, que reúne las muy distintas contribuciones de la música europea y de la música americana en una sola composición. Parafrasea en sus temas himnos religiosos americanos y canciones populares, emplea formas tradicionales de sonata y estructuras ternarias al tiempo que introduce novedosas relaciones tonales, y toma prestados pasajes de transición de Brahms, Bach y Wagner (en cierto momento de la obra, transforma parte de una fuga de Bach en un fragmento de "Camptown Races").²¹

Se podría continuar esta lista indefinidamente. Cada uno de estos compositores, desde Mahler a Rochberg, ha escrito música que refleja de forma palmaria la dialéctica entre los estilos nuevo y antiguo, y entre emulación y originalidad; es, al fin y al cabo, *música* en la que la *propia música* es utilizada como material de trabajo.²² Con el desarrollo paulatino del propio lenguaje musical mediante la conciliación de las técnicas contemporáneas con materiales sonoros más antiguos, el compositor crea una especie de *crítica musical* argumentada en términos estrictamente musicales, exponiendo relaciones hasta ahora insospechadas entre tradiciones o ideas aparentemente dispares, o proyectando las contribuciones de compositores del pasado en una nueva dirección.²³ Cuanto mayor sea la familiaridad que se tenga con la música utilizada como modelo, más interesante puede ser esta crítica implícita en su música. Pero la crítica no se lee con la misma frecuencia que la literatura criticada, y ésta ha sido también la suerte que ha corrido buena parte de la música moderna. Si para comprender plenamente la música de Brahms es imprescindible poseer la erudición musical de Brahms, y el mismo razonamiento es válido para Schönberg, se sigue que la apreciación de la música de Babbitt —apreciación casi imposible sin un buen entendimiento de la música de la escuela de Schönberg— es accesible a muy pocos.

21. Para una explicación más pormenorizada de esta obra, véase mi libro *The Evolution of Charles Ives's Music: Aesthetics, Quotation, Technique* (Ph.D. diss., Universidad de Chicago, 1983), págs. 327-72.

22. Véase la argumentación de Adorno en torno a la "música basada en otras músicas" en su *Philosophy of Modern Music*, pág. 182.

23. La tendencia de la crítica musical entre los compositores desde Schumann está ciertamente relacionada con esta generalización de la *crítica dentro de la propia música*, bien sea como causa o como corolario. A estas alturas, numerosos compositores, de Rorem a Cage, son más conocidos por sus palabras que por su música, por mucho que quieran insistir en el hecho de que escriben sobre música en calidad de compositores. Estos escritos normalmente revelan una conciencia en la toma de decisiones musicales, e incluyen una descripción de los caminos que han sido cuidadosamente evitados. Tal conciencia hubiera sido extraña a compositores anteriores al siglo XIX, quienes tenían menos alternativas estéticas y más modelos restrictivos.

He aquí una pérdida irreparable. En tanto que la música de Brahms podía ser entendida en dos niveles diferentes –como *escucha inocente* o como *consciente crítica* de la música del pasado–, la música moderna, con algunas excepciones, ha perdido su atractivo para el oyente no instruido. A los compositores modernos no les ha preocupado tanto escribir agradecida en su interpretación o accesible para el público, como escribir “buena música”, música que interese y entusiasme a los entendidos; música digna de parangón con las obras maestras de Bach, Mozart y Beethoven; música que se granjee un puesto en la “colección permanente” gracias a su valor imperecedero. Siguiendo el modelo de Brahms, y según la interpretación personal de cada uno, los compositores desde Reger a Wuorinen han calibrado su éxito conforme a la calidad absoluta de su música, no según su atractivo inmediato o para un amplio sector de público. Al igual que la de Brahms, su música es deliberadamente “moderna”; constituye una reflexión sobre la tradición musical culta y un intento de renovarla continuamente.

Sea como fuere, a diferencia de la música que todavía consideramos “moderna” a pesar de su edad –cada vez más avanzada–, la música de Brahms ha alcanzado tanto la calidad de “clásica” como de música de gran popularidad. Brahms se planteó y resolvió todavía una tercera cuestión dialéctica de la composición, además de las consabidas oposiciones entre lo nuevo y lo antiguo, la emulación y la originalidad: se trata del conflicto dialéctico entre el presente y el futuro –la necesidad de que una obra demuestre un valor duradero, que demuestre mayor valor y sea más gratificante para su público conforme las audiciones de la misma se hagan más frecuentes, y que tenga suficiente atractivo como para que el oyente quiera escucharla nuevamente–. La mayoría de los compositores modernos han encallado precisamente en esta paradoja. Tal y como había hecho Mozart antes de él, Brahms no sólo dotó su música de bellezas ocultas dirigidas al entendido, sino también de una superficie asombrosamente bella y atractiva emocionalmente, que contiene a la vez suficientes elementos familiares como para orientar al oyente no experto. A cambio de una familiaridad con el oyente que la música de Schönberg nunca podrá tener, la modernidad de Brahms ha perdido su mordacidad: al final de su vida, su música estaba tan firmemente asentada en el *museo-sala de concierto* como la de sus modelos Bach y Beethoven. Son muy escasos los compositores –podríamos destacar a Mahler y a Debussy– que, desde la época de Brahms hayan logrado esta síntesis entre un atractivo inmediato y un atractivo duradero.

La importancia fundamental de Brahms para la música de los últimos cien años reside en el hecho de haber suministrado a las generaciones venideras el modelo de lo que es un compositor, de lo que *hace* un compositor, de qué es lo verdaderamente valioso en la música.

ca, y de cómo un compositor puede alcanzar el éxito. A compositores tan diferentes entre sí como Debussy e Ives, Bartók y Boulez, Britten y Crumb, o Stockhausen y Shostakovich, les ha resultado poco menos que imposible sustraerse a la idea de composición personificada por Brahms.

En este sentido, la “música del futuro” no era la de Wagner, sino la de Brahms. Y han sido precisamente los cambios en la orientación de la música seria y el sentido mismo de la composición musical, bien antes que los cambios dentro del lenguaje musical en sí, los que han resultado tener una importancia capital. La música que surgió a partir de una confrontación con Wagner, desde Strauss a Debussy, evolucionó hacia un nuevo lenguaje en el que el color orquestal, los dramáticos acordes disonantes, las nuevas escalas y modos, y algunos patrones rítmicos característicos adquieren una creciente importancia estructural, y donde los antiguos axiomas sobre los centros tonales y la repetición temática fueron perdiendo su importancia gradualmente. Este proceso ha sido relativamente pacífico, y apenas guarda relación con el modernismo. Cuando se ponían en juego los nuevos recursos por razones programáticas, escénicas o colorísticas, potencialmente no existía límite alguno para la evolución del lenguaje musical o su inteligibilidad. Incluso ciertas obras que trascienden la tonalidad, como puedan serlo los primeros ballets de Stravinsky, encontraron un público entusiasta,²⁴ y todo un conjunto de recursos musicales nacidos en el siglo XX –desde elementos primitivistas hasta efectos electroacústicos– se ha convertido en moneda corriente de las partituras escritas para radio, cine y televisión. El nuevo lenguaje musical desarrollado por Wagner, Liszt y sus seguidores ha dejado notar su impacto en todos los tipos de música, desde el *bilo musical* al “jazz”; no obstante, lo que verdaderamente ha determinado el rumbo de la música que llamamos “moderna” es la influencia de Brahms. Wagner y Liszt suministraron las nuevas herramientas musicales, en tanto que Brahms contribuyó en gran medida a establecer el marco para la utilización de estas herramientas. Las consideraciones de Brahms sobre el significado y finalidad del arte musical han sido de crucial importancia para las generaciones posteriores.

Así pues, ha resultado ser Brahms, el *tradicionalista*, y no Wagner, el *revolucionario*, quien suscitó y abordó el problema esencial de los compositores del siglo XX: la integración del lenguaje musical progresista con la lealtad a la tradición de Bach, Mozart, Haydn y Beethoven. Ya no existen hoy los compositores al estilo Wagner, si exceptuamos los compositores de música para cine (nos viene a la mente el *Gesamtkunstwerk*, u “obra

24. Véase, por ejemplo, la interpretación que da Hans Lenneberg de la acogida inicial de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky en *The Myth of the Unappreciated (Musical) Genius*, en *Musical Quarterly* 66 (1980), págs. 228-29.

de arte total" americana contemporánea titulada *La Guerra de las Galaxias*, con música de John Williams). Pero existen centenares de compositores al estilo Brahms; compositores que consideran la música del pasado como fuente y medida de su propia música "clásica", y que anhelan, en palabras de nuestro anónimo crítico musical del Boston Daily Advertiser, "un puesto junto a Beethoven, o cerca de él." ■

Traducción: Claudio Martínez y Ramón Silles

Goldberg

EARLY MUSIC MAGAZINE
REVISTA DE MÚSICA ANTIGUA

<http://www.goldbergmagazine.com>

Juan Carlos Asensio, Marc Desmet, Antonio Ezquerro, Luis Antonio González Marín, Dinko Fabris, David Fallows, Maricarmen Gómez, Jesús Martín Galán, Ivan Moody, Tom Moore, Alexandre Pham, Pilar Ramos López, Brian Robins, Sophie Roughol, Lionel Salter, Jerome F. Weber

Avda. de Bayona, 40. 31011 Pamplona
Tel.: 948 250372. Fax: 948 196276
senosiain@mail.sendanet.es

Seis números al año
Edición en castellano e inglés
Suscripción:
España, 4.500 ptas.